

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor L. Bischoff. — Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Nr. 47.

KÖLN, 22. November 1856.

IV. Jahrgang.

Inhalt. Von weltlicher Musik. II. Von Dr. Ed. Krüger. — Mozart's Cosi fan tutte. Von L. Nitzsche, geb. Kindscher. — Beethoven's Musik zum Ballet Prometheus. Eine Berichtigung. Von Dr. L. Sonnleithner. — Walcker's Orgel im Münster zu Ulm. — Deutsche Tonhalle. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Elberfeld — Essen — Berlin — Leipzig).

Von weltlicher Musik.

II.

Soll nun wirklich von einem Fortschritt in der Oper, dem man heutzutage sehr auf der Spur sein will, die Rede sein, so ist eine Rückkehr aus fieberhafter Ueberspannung zu echter gesunder Volksthümlichkeit die erste Forderung, welche zu erfüllen indess neben der gesunkenen Productivität dieser Zeit noch manche andere Einflüsse hinderlich sind. — Wir meinen mit jenem so vielfältig missverstandenen Worte nicht flache Popularität und Seichtigkeit, oder eine Leere, dergleichen Donizetti, Bellini, Auber, Flotow u. A. harmlos genug für Volksthümlichkeit verkaufen, sondern die weltliche Freude und Fasslichkeit, wie sie unsere Volkslieder voll Tiefsinn offenbaren: mit ihr könnte die Oper hergestellt und selbst gegen Mozart erhöht werden, wenn ein gleicher Melodienstrom in unserer Zeit möglich wäre, und die heutigen dramatischen Componisten eben Lust hätten, was Rechtes zu lernen, und aus dem tüchtigen, saftreichen Alten ihr dürres Neuthum zu erneuen nicht verschmähten. Denn wunderlich zum mindesten scheint uns jene Lehre, zur Erneuung der Oper erst völlig brechen zu müssen mit dem Alterthum! als wenn Mozart (der Alte!) ohne Alterthum geworden wäre, was er ist!

— Zu jenem ersten Erforderniss müsste dann hinzutreten, was eben so schwierig beizuschaffen ist als die mangelnde Tonschönheit: nämlich gute Textbücher. Neulich ist nicht unglücklich der Vorschlag gemacht worden, die altdeutsche Romantik, die Nibelungen etc. in das musicalische Drama einzuführen. Auch uns scheint der Plan nicht verwerflich, nur fürchten wir für die Ausführung, wenn wir dessen gedenken, was in den letzten zwanzig Jahren in diesem Fache versucht und geleistet ist.

Man meint im Ganzen gegenwärtig bessere Texte zu besitzen, als im vergangenen Jahrhundert; dagegen hat E. T. A. Hoffmann auf die poetische Tiefe der Mozartischen Operntexte aufmerksam gemacht. Wenn nun auch die Hoffmann'sche Auffassung phantastisch übertrieben ist, so stimmen doch alle poetisch Gesinnten in dem allgemeinen Ergebniss überein, dass der Mangel an Poesie in jenen älteren Texten mehr scheinbar sei als wirklich, weil nur das äussere Sprachgewand nachlässiger behandelt war. Der innere Gehalt des heroisch sinnlichen Don Juan, des humoristischen Figaro, der mystischen Zauberflöte, der naiv zärtlichen Entführung und so vieler damals beliebten Opern ist doch gross genug, um die Ungelenkheiten der Sprache zu übertragen. Seitdem aber Hoffmann's Wort gefährlich missverstanden die Kleinen ergriff, da meinten sie alle, es müsse nunmehr für die wahre Oper etwas ganz Erstaunliches und Unerhörtes ins Werk gesetzt werden, und fabelten von neuen romantischen Dichtungen als dem wahren Stoffe musicalischer Dramatik: als wenn diese nicht längst vor Scribe und Melesville bestanden, gedichtet und gesungen wären von Mozart bis Weber! Bald erwuchs den Componisten Verlegenheit aus den ins Eitle überwachsenen Textbüchern, die nun auch für sich poetische Bedeutung in Anspruch nahmen. Davon war Euryanthe das erste bedenkliche Beispiel, denn der gewissenhafte Tondichter fühlte sich gedrungen, jedes Wort des Textes auszudrücken, ja, auszupressen; eine kränkliche, verzerrte Gestalt war das Ergebniss, in welcher die Töne wie die Worte sich selbst mehr verdunkelten, als gestalteten; höchstens gaben einzelne lichtere Stellen selbstständigen Melodienfluss in kleinen Gebilden, die meisten jedoch nur verständig kalte Declamation.

Und was ist nun das Ergebniss der erhöhten Textbehandlung bisher gewesen? Nehmen wir ein namhaftes Beispiel statt aller, den französischen Kotzebue Scribe, der

mit seinem deutschen Geistesgenossen die Virtuosität in der äusseren Form gemein hat wie die nichtswürdige Frivolität, die für heitere Weltlichkeit gilt. Allerdings erträgt, ja, fordert die *Opera buffa* ihr tüchtig Maass von Tollheit und Spass; dazu aber sind leichte Anspielungen, derbere Platteiten hinreichend und übergenug: der appetitlichen Verhüllungen, der versteckten lüsternen Zöllein, der schamlosen Nacht- und Badescenen bedarf es zur Heiterkeit nicht. Warum mussten dergleichen Scenen in seinen Opern stehend werden? — Und die blöde Gutmütigkeit der Deutschen lässt sich bereden, dort Naivetät zu sehen, wo in der That nur öde, kraftlose Liederlichkeit erscheint! — Lange hatte man sich die Scribe'schen Bordell-Scenen gefallen lassen; man sprang um der löblichen Tendenz willen in die politische Poesie über; man glaubte, da die *Muette* scheinbar eine lebendige Revolution zu Wege gebracht, höher sei die Wirkung der Musik noch nie gestiegen. Man war endlich, so schien es, mit dem Stoffe zu Rande gekommen, und Componist wie Textdichter fragten sich, mit welcher Steigerung dem gesteigerten Bedürfniss genügt werden könnte. Da griffen sie endlich zur Religion, um auch sie zum Substrat eines Sinnenkitzels zu erniedrigen; denn nur Substrat ist der scheussliche Kampf um die neue Kirche und das viehische, nicht tragische Ende der Bartholomäus-Nacht, welche Meyerbeer musicalisch zu verherrlichen meinte; derselbe, der mit seinem *Robert le diable* den Katholiken ein Religions-Spässchen aufgetischt, rühmte sich nun, beiden Confessionen mit seltener Unparteilichkeit ein Gleches geboten zu haben. Und dazu kommt der höhere poetisch sittliche Fehler, dass der ganze calvinistische Religionslärm wieder nur dienend verbraucht ist, dienend als Substrat für die Ehrensache der Herren Nevers und St. Bris und für die künstlich verflochtene Liebes-Intrigue Margarethens und Valentins. Wenigstens ist der abscheuliche Missbrauch des lutherischen Chorals weder poetisch noch religiös zu rechtfertigen; und doch soll auf ihm die ganze Charakteristik des wunderlichen bornirten Marcel beruhen, der an nichts weiter kennbar ist, als an dieser Keule, die er überall, wo Noth an den Mann geht, drein schmeisst. Er gönnt den lustigen Brüdern ihr lustig Lied nicht, er warnt den Raoul didaktisch confessionel: *De l'impie (catholique) évite le festin*, und als die heiteren Gesellen losbrechen: „*Au seul objet de ma tendresse buvons*“, da brüllt der Gute, begleitet von Paukengeschmetter im *fff*: *Seigneur, rempart et seul soutien*, und gleich darauf *ppp*: *du faible qui t'implore*. Nicht vernünftiger noch heiliger ist die andere Stelle, wo Marcel zwischen das Unisono von 32 Tacten — (wie

St. Bris dem Raoul seine Tochter anbietet, dieser sich weigert, jener sehr zornig wird, Valentine jammert, Margarethe vergeblich Frieden räth) — urplötzlich mit dem Choral dazwischen haut! Und so fort *in infinitum!* — Das heisst nun ein politisch-historisch-religiöses Drama, wo die Politik ein Spielwerk in der Hand eines liederlichen Weibes und ähnlicher Männer, wo die Geschichte entstellt, die Religion erlogen ist! — Was sonst noch von Texten insgemein vorliegt, ist zum geringsten Theile der Rede werth, und wir begnügen uns, an jenem äusserlich glänzenden Muster die Ansicht im Allgemeinen dargelegt zu haben, wie wenig poetisch und musicalisch der gefeiertste Textdichter begabt ist — weltlich vielleicht, doch nicht in dem Sinne, der uns als die echte Art, gesund und gesundmachend, erschienen ist. — —

Die Oper könnte nächst der Gesundung der Texte und Vereinfachung der Handlungen nirgend besser in die Schule gehen, als bei dem alten Volksliede. Dies hat Auber gefühlt, und für diesen einzigen Blick ist ihm mehr zu danken, als für all das Gesungene, was nicht gesungen ist in seinen dünnen, leblosen Tönen; die hübschen neapolitanischen Volkslieder dagegen sind die wahre Lebendigkeit seiner Oper, und haben nächst Scribe alleiniges Verdienst an dem Ruhme derselben. — Wenn wir nun für diesen Augenblick an eine Erhebung der Oper nicht glauben, so lassen wir alle Rathschläge lieber bei Seite und wenden uns zu den geselligen Kreisen, wo weltliche Musik erklingt und mit Recht gehegt wird. — —

Sollen die eigentlichen Concerte künstlerische Bedeutung haben, so müssen die Leitenden vor Allem bedacht sein, nur ganze und wirkliche und dem Orte angemessene Kunstwerke vorzuführen; also nicht Bruchstücke, nicht Etuden, nicht einsame Lyrik, sondern abgeschlossene Dichterwerke, wahrhaft erfreuliche oder begeisternde Sätze, grosse Chor- und Ensemble- und Orchester-Musik. Einzelne Opernsätze verhalten sich, wie die Declamation eines Schiller'schen Monologs in der Schule: dem Kenner sind sie werth, dem Unbekannten in ihrem Wesen nicht verständlich; nur als historische Zeugnisse oder als Mahnungen an werthvolle, im Tageslauf vergessene Opern mögen sie erweckend wirken; selbstständigen Kunstwerth hat ein Bruchstück nicht. Mit jener Einschränkung auf historische Zwecke müsste man also folgerecht alles Reindramatische von Concerten ausschliessen; und doch drängen sich hier am häufigsten die sogenannten Bedürfnisse der Gegenwart ein, denen einstweilen, bis ein höherer Schwung des Kunstlebens auch den Concerten ihren Ernst

wiedergibt, mit Concessionen genügt werden möge, so weit nur nicht solche Opernbrüche das ganze Programm beherrschen. Dagegen ist, wozu es vieler Mitwirkenden und eben so eines reichen Hörerkreises, auch heiterer erregter Stimmung bedarf, die grosse Instrumental-Musik unserer Zeit, das weltliche Orchester, Sinfonie, Ouverture, Quartett, Trio etc. im öffentlichen Concerte recht eigentlich zu Hause. Ihr gegenüber die grosse Chor-Musik in möglichst abgeschlossenen Kunstwerken; denn hier finden sich noch häufigere Concessionen, auch gerechtere, in so fern manches Oratorium ohne fragmentarische Aufführung kaum bekannt wird, viele der trefflichsten um äusserer Schwierigkeiten willen nicht oft im Ganzen zu Gehör kommen. — Seinem Wesen nach ist das Concert veredelte Geselligkeit, künstlerische Zusammenkunft ohne bestimmte Tendenz; diese scheinbare Zerrissenheit wird der Kunst schädlich, wenn nicht ein fester Ausgangspunkt von künstlerischen Zwecken hergenommen wird. Der einfachste ist, der höheren Geselligkeit ein Vorbild zu sein, oder vorbildlich das Beste, was auch häuslichen Kreisen Künstlerisches angehören möchte, vollständig und vollkommen auszuführen. Diesem nach dürfen auch Solosätze von objectivem Gehalt, Virtuosenspiel, Volkslieder etc. im Concert Eingang verlangen.

Die letzteren, aus öffentlicher Darstellung in die Einsamkeit hinüber genommen, bilden den Stoff der häuslichen Musik. Während Orchester und Chor dem Concert, so eignet dagegen die Sonate und das Volkslied dem einsamen Kunstreben und der veredelten freien Geselligkeit. Dies scheint so einfach begreiflich, und ist doch so selten in der Wirklichkeit erfüllt. Wenn ein grosser Kenner des Kunstwesens es beklagt, wie sehr die Musik ihren hohen Einfluss auf das Gemüth der Menschheit verloren, so liegt der Grund nächst den übrigen Verkehrtheiten, die wir bisher erörtert, ganz besonders in der unkünstlerischen Weise, wie im Concert der Director, im Hause der Musiklehrer unsere edle Kunst handhabt. Wird mehr als die Hälfte der Jugend mit Finger-Uebungen ohne poetischen Genuss hingekriegt, nehmen die Etuden und Soloseggi den Raum alles Unterrichts dahin, bleiben die Kraft-Sonaten unserer besten Zeit dem Concert allein aufgespart, bleibt das Volkslied und der Choral neben den glänzenden Opern-Arien unbekannt: so ist die Gleichgültigkeit sehr natürlich, die man der blasirten Jugend Schulde gibt: ein günstiges Zeichen vielmehr, wenn sie sich beim Gleichgültigen gleichgültig verhält! Immer noch die alte Klage: wer verschuldet den Verfall der Kunst? — Und doch ist die Aufgabe nicht so gar gross, im

Hause wie in der Oeffentlichkeit das Vernünftige und Gemäss anzufassen. Alt-England zu Shakespeare's Zeiten hatte, wie die Sage geht, einen Schatz von Volksliedern, der seitdem in Büchern versickert, zum Theil verloren ist; damals war jede gesellige Lust, wie in Norddeutschland zu Eccard's, Rist's, Alberus' Zeiten, durch liebliche Rundgesänge gewürzt: seitdem sind wir stumm geworden wie die Engländer und doch nicht künstlerischer, vielleicht etwas gelehrter, als unsere guten Alten. Damals sangen sie auch noch hier und da zum Tanz, wie in den Ritterzeiten; heute schämt sich nicht bloss der Claviermeister, sondern gar das gebildete Fräulein, zum Tanz aufzuspielen oder ein Volkslied zu begleiten; darum ist der Tanz auch zur Tändelei, der Gesang zum Gewimmer gesunken, und wir haben nur die abstracten Pole behalten: den seelenlosen Ballet-Tanz und den verspotteten geselligen, das unwahre Operngesinge und das ungelenk gewordene Volkslied. Ein Fortschritt zu edler Weltlichkeit ist allerdings gegeben in den häufiger gewordenen Volkslieder-Sammlungen. Damit aber diese noch mehr, als es bisher geschehen, in alle Kreise des Lebens eindringen mögen, ist eine grössere Sorgfalt in der Herstellung der echten ältesten Gestalt vonnöthen; einfache wohlfeile Ausgaben, wo möglich einstimmig, aller Harmonisirung sich enthaltend, werden genügen, um der geselligen Lust neuen Stoff zu geben. — Ein kleines Maass guter Volkslieder ist noch in den Studenten-Liedern geblieben; doch leider schwinden auch diese dahin bei dem veränderten Zustande der Universitäten. — Traurig mag man es nennen, dass wir gezwungen sind, die schönen Lieder, die einst von Mund zu Munde gingen, durch mühevolle Schrift dem Untergange zu entziehen; lästig mag wohl manchem erscheinen, wenn ein mehr gelehrter als empfindender Sammler, in übermässigem Sammlerfleiss der Schönheit nicht gedenkend, um der Historie willen viel trockenen Buchstabenkram in seine Lieder aufnimmt, oder ein Entzücken am Kleinlichen ausspricht, das wir nicht begreifen; dennoch sind solche Sammlungen für die Gegenwart wichtig genug, um selbst für Halbgelungenes dankbar zu sein. Ein recht kernhaftes Volksliederbuch mangelt uns noch, das für alle Geselligkeit als Grundbuch gölte: vielleicht noch lange, vielleicht immer, wie das in deutschen „Allgemeinheiten“ gewöhnlich so geht. In Einem wenigstens haben wir uns nicht zu beklagen: die Fülle des Gesanges ohne Schrift liegt so reichlich vor, dass wir um den Mangel eines specifischen Patrioten-Liedes, ähnlich dem *God save the king* oder *Allons enfans*, nicht zu erröthen brauchen; denn dem Deutschen ist so viel gege-

ben, dass ihm auch hier, wie sonst, die centralisierte Einheit fehlt. Dennoch möchten wir unsere zerschlagene Vielfältigkeit nicht tauschen mit dem trockenen *god save*, dem declamatorischen Geschrei *ça ira*, dem, ach! so kläglichen slawischen Jammer des czaarischen Hof-Dichters Lwoff — und meinen dagegen: unser „Prinz Eugen“ — „Es ritten drei Reuter“ — „Frisch auf zum fröhlichen Jagen“ — „Lützow's Jagd“ wiegen viele fremde auf, wo nicht alle; denn selbst das stolz-herrlichste von allen, das echteste Volkslied, wo Sinn und Schöne Eins geworden: *Rule Britannia* — dieses hat ein Deutscher gesungen. Wenn übrigens Deutschland politisch Eins sein wird, dann werden wir auch Vaterlandslieder haben besser als England, besser als wir selbst mit Rhein- und Holsteins-Liedern.

Heiteres Volkslied, neckischer Tanz, muntere, offene Geselligkeit ohne eitles Rennen würden Hand in Hand gehen und Allen zu Gute kommen, wenn die Künstler, mehr noch die Lehrer der Kunst, die Grösse ihrer Aufgabe erkännen. Allerdings setzen wir mit unseren Forderungen einen Zustand voraus, der in den nächsten Jahren kaum allgemein werden kann; so erlaube man uns denn den Traum einer Herstellung, die vielleicht unseren Enkeln zu Gute kommt, wo das deutsche Volk seines Liedes wieder froh wird, wo es hefret sein wird von Concerten voll Langerweile, von Opern voll Tendenzen und ohne Musik, von Fragen und Klagen um echte Tonkunst. Eine Aufgabe ist's, an der wir alle arbeiten sollen, der Musik ihren heiligen Einfluss auf das Gemüth wieder zu geben. „Zwar ist es leicht, doch ist das Leichte schwer.“

Mozart's *Così fan tutte*.

Dresden, den 10. November.

Nachdem in Dresden vor wenigen Jahren der Idomeenus wieder erstanden, hat sich in neuester Zeit auch *Così fan tutte* hier als Phönix auf dem Repertoire niedergelassen. Somit glänzt nun bei uns vollzählig das Siebengestirn der classischen Opern Mozart's. Endlich ist das möglich geworden, und zwar, seitdem wir im Besitz von Frau Bürde-Ney sind, deren Stimme man einen Helden-Sopran nennen muss; erstens, weil sie alle schwierigen Ausgaben besiegt, und dann, weil sie uns doch eigentlich damit den Wiedergewinn der genannten Opern erobert hat. Das gibt zugleich der Hoffnung auf das Wieder-Erscheinen Gluck's neue Nahrung. Doch freuen wir uns an dem, was wir haben, und da wir schon Gelegenheit fanden, über Idomeneus

zu berichten, sprechen wir nun von *Così fan tutte*. Der Text zu dieser Oper, der schon früher von der Kritik verdammt wurde, ist freilich nicht besser geworden: oberflächlich und abgeschmackt, aber doch unbefangen dabei — während in vielen unserer modernen Opern das Abgeschmackte und Oberflächliche sich mit dramatischen Fetzen behängt, oder poetisch zu schminken versucht, wodurch es nur noch widerlicher wird. Also: trotzdem über den Text im Ganzen der Stab gebrochen bleibt, bleibt eben so die dazu gehörige Musik ein Nektar und Ambrosia, wodurch das an sich Ungenießbare des Textes nicht bloss genießbar, sondern eigentlich ganz aufgelöst wird. Wir stehen hier buchstäblich vor einem Wunder Mozart'scher Schöpfung; denn wie sollte man es für möglich halten, zu einem mehr als mittelmässigen Libretto eine so tadellose Musik zu componiren? Wer diese Oper noch nicht kennt, vermutet etwa, dass sich Mozart in diesem verdriesslichen Falle vielleicht so zu helfen versucht hätte, wie manche italiänische Componisten, die sich oft gar nicht um den Text kümmern und ihre Melodieen ganz das Entgegengesetzte von den untergelegten Worten sagen lassen. O nein! Mozart machte es anders — und darin eben liegt das Wunder. In die plumpe Skizze der Worte malte er mit charakteristischen Strichen und köstlichen Farben eine Musik, die so gänzlich in die gegebenen Umrisse passt und doch so anderen Gehalt hineinlegt: aus dem vorhandenen rohen Material meisselt er ein vollendetes Standbild; auf dürrem, wüstem Boden zaubert er eine *Fata Morgana* fest. Wollt Ihr das nicht glauben, so denkt doch nur an geniale Sänger, welche durch ihren Vortrag aus unscheinbaren, unbedeutenden Liedern bedeutende machen, — an geniale Schauspieler, die eine Neben-Rolle zu einer wichtigen erheben; — gerade so ist es auch Mozart gegangen, als er seine Musik zu *Così fan tutte* und noch manches Andere componierte. Daher kommt es denn, dass hier die Handlung ganz in Musik aufgegangen zu sein scheint, oder wenigstens, dass man von dem groben Faden, der einem so köstlichen Gewebe zur Anknüpfung diente, ganz und gar absieht. Die Handlung an sich betrachtet, verläuft ungefähr folgender Maassen: Zwei Cavaliere, Ferrando und Guilelmo, sind Verlobte zweier Schwestern, Dorabella und Fiordiligi. Die Liebhaber sind entzückt von ihren Schönen, während ein alter Freund, Alphonso, als verneinender Geist ein für alle Mal die Frauen-treue bezweifelt und das Motto: *Così fan tutte*, fest hält. Das regt zu einer Wette an, welche sämmtliche Herren eingehen. Die verlobten Schwestern sehen wir ebenfalls glücklich und damit beschäftigt, die Portraits ihrer Gelieb-

ten einander zu zeigen und zu rühmen, als der alte Alphonso mit der Nachricht eintrifft, dass die verlobten Herren in den Krieg müssten und abreisen würden. Darauf erscheinen die Herren mit betrübten Mienen, wodurch es ihnen auch gelingt, ihre Bräute vollkommen zu täuschen. Diese sagen ihnen schluchzend Addio, und begleiten sie noch nach der Abfahrt mit innigen Blicken und Wehmuth. Nachdem die Schwestern sich selbst überlassen sind, fasst sie Traurigkeit und Verzweiflung, und man hört sie sich wechselseitig ihr Leid klagen. Das Kammermädchen Despina sucht sie darüber mit leichtfertigen Bemerkungen zu trösten. Die Damen ziehen sich kummervoll in ihre Gemächer zurück. Darauf kommt Alphonso, dem Kammermädchen zwei Fremde als seine besten Freunde anzukündigen und für dieselben um freundliche Aufnahme zu bitten. Nun erscheinen Ferrando und Guilelmo möglichst unkenntlich gemacht, so dass die erstaunte Despina nicht weiss, ob sie dieselben für Piraten oder sonst etwas halten soll. Einige Goldstücke, welche sie von den Herren empfängt, beruhigen sie, und gleichzeitig übernimmt es Alphonso, sie in den Betrug einzuhüften und ihr sogar eine darin thätige Rolle zu ertheilen. Als die Schwestern wieder erscheinen, wollen die verkleideten Fremden deren Herzen sogleich im Sturm erobern, was diese aber mit Schrecken und Entrüstung zurückweisen. Beim zweiten Angriff, wo die vermeintlich unglücklichen neuen Liebhaber im Garten vor den Augen der Damen einen Todskampf affectiren, den ihnen ihre gebrochenen Herzen verursachen, antwortet doch das Mitgefühl: erst leiser, dann immer lauter, und man schickt nach dem Doctor um Rettung. Despina erscheint, als Arzt verkleidet, und lässt die Sterbenden durch Anwendung des Magnetes urplötzlich wieder genesen. Das Mitgefühl bei den Damen lässt sich nun nicht mehr unterdrücken, obwohl bei der ungebührlich schnellen Forderung der neuen Liebhaber um einen Kuss das Ehrgefühl sich wiederholt empört. Endlich aber gibt zuerst Dorabella den Bitten Guilelmo's und später Fiordiligi dem Flehen Ferrando's Gehör, während ursprünglich Ferrando der Geliebte Dorabella's, und Guilelmo der Fiordiligi's ist. Alphonso hat also nun die Wette gewonnen, räth aber zugleich den entrüsteten Liebhabern, die Sache als Spass zu betrachten, indem er wiederholt ausspricht, dass es einmal Alle so machten. Dies wird dann auch befolgt, und nachdem alle Masken fallen, die Damen erschrocken und beschämt um Verzeihung flehen, welche sie nach einigem Zögern erhalten, tritt allgemeine Wieder-Versöhnung ein. Aus dieser grob zugeschnittenen Textes-Unterlage nahm also der Genius Mozart's dennoch verschiedene Winke wahr,

um prachtvolle Combinationen herauszustellen. Die Musik zeigt uns eine fortlaufende Intrigue, deren Faden nie abreisst, während wir in der Handlung blass eine langweilige Lüge sehen. Man muss sich mit eigenen Ohren von allen den überraschenden Einfällen überzeugen und sich selbst von diesem poetischen Regen übergiessen lassen, um es für wirklich zu halten. Die Ensembles, deren es in dieser Oper viele gibt, sind lauter Prachtstücke in Darstellung der verschiedensten Charaktere und Gefühle zu gleicher Zeit — es sind immer Gruppen verschiedener Personen und Situationen, auf Einem Gemälde harmonisch vereinigt. Im ersten Acte reihen sich z. B. zwei Abschieds-Quintette fast dicht an einander, und doch wiederholen sie keineswegs ihre Phrasen, sondern gleichen sich blass in ihrem hohen musicalischen Werthe. In den Sextetten gibt die Stimme der Despina die Gegenbewegung zu den Parallelen der beiden Frauenstimmen, während Alphonso ebenfalls selbstständig neben den sich gleichenden Interessen der Herren bleibt. Man muss beim Anhören dieser Oper alle Aufmerksamkeit anspannen, um sich nichts entgehen zu lassen; denn es ist ein unaufhaltsam sprudelnder Humor, der geistreiche Redensarten von Singstimmen und Orchester wechselseitig aussprechen lässt. Die Beziehungen greifen oft so schnell in einander, dass man Mühe hat, sie im Gedanken fest zu halten, und oft scheint der Muthwille in Person durch alle Instrumente zu laufen und sich unter dem leichten Zügel der Anmuth nach Herzenslust zu bewegen. Ja, es ist ein wahrer Reichthum! Und dazu liegt ein harmonischer Reiz, eine romantische Färbung auf dem Ganzen, so dass man sich unausgesetzt in einem glücklichen geistigen Klima fühlt. Ausser den grösseren Ensembles sind auch alle übrigen Einzelheiten der Oper frisch und voll köstlichen Inhaltes: die reizenden Duette der beiden Schwestern, ihre Arien, die leichtfertigen, aber graciösen Arietten der Despina, das wonnevole Terzett zwischen den beiden Schwestern und Alphonso, das Lach-Terzett der Herren u. s. w. Der musicalischen Behandlung nach sieht Figaro's Hochzeit den *Così fan tutte* schwesterlich ähnlich, weil hier wie dort die Intrigue ihr blitzendes Spiel treibt und die kunstvollsten Ensembles zusammenschürzt. Jedoch ist nicht zu läugnen, dass Figaro ausserdem für die Musik bei Weitem mehr dramatische Entwicklung und Steigerung zulässt, nächstdem auch für die Ensembles grössere Abwechslung der Situation herbeibringt, und endlich in den verschiedenen Arien mehr Musse für den Ausdruck der Gefühlstiefe und Leidenschaft erlaubt, woran Ohr und Seele nicht genug sich sättigen können.

Aus der Betrachtung jedes classischen Werkes von Mozart erhellt aber immer wieder: dass er ein unübertroffener musicalischer Poet ist, und besonders belehrt uns *Così fan tutte*, dass er vermochte, herrliche Musik auf einen Text zu dichten, gegen den Don Juan, die Zauberflöte u. s. w. wahre poetische Kunstwerke sind.

L. Nietzsche, geb. Kindscher.

Beethoven's Musik zu dem Ballet: Die Geschöpfe des Prometheus.

Es hat sich hier und da die Annahme geltend gemacht — wir wissen nicht, auf welche Quelle gestützt —, als sei die oben genannte Composition von Beethoven nie aufgeführt worden. Herr Dr. Leopold Sonnleithner in Wien widerlegt diese ganz unbegründete Annahme durch folgenden Aufsatz in den wiener „Blättern für Musik“ u. s. w., den wir als einen interessanten Beitrag zur Geschichte der Beethoven'schen Werke mittheilen:

„Das Ballet: Die Geschöpfe des Prometheus, wurde zum ersten Male im k. k. Hof-Burgtheater in Wien am 28. März 1801 aufgeführt, wie der unten folgende Theaterzettel nachweist, der hier vollständig mitgetheilt wird, weil er die Namen der Personen und den Inhalt der Handlung enthält, der zum besseren Verständnisse der Musik dient. Dieses Ballet wurde günstig aufgenommen und in den Jahren 1801 und 1802 ziemlich oft gegeben. Es verschwand nun für viele Jahre von der wiener Bühne. Erst am 18. November 1843 wurde im Kärnthnerthor-Theater in Wien aufgeführt: *Die Geschöpfe des Prometheus*, mythologisches Ballet in 2 Acten und 6 Abtheilungen, componirt und in Scene gesetzt von August Hus, Balletmeister dieses Theaters, mit Musik von Beethoven, Mozart und Haydn. Dieses Ballet ist von dem älteren gänzlich verschieden; doch wurden die interessantesten Stücke der Beethoven'schen Musik dabei benutzt. Auch in dieser Gestalt gefiel Prometheus und wurde in den Jahren 1843 und 1844 oft gegeben, und vom 1. October 1845 an, als neu in Scene gesetzt, wieder aufgeführt. In späteren Jahren fand keine Wiederholung statt.“

„Die Ouverture und mehrere einzelne Nummern der Prometheus-Musik wurden im k. k. Hof-Burgtheater häufig als Eingangs- und Zwischen-Musik zu Schauspielen benutzt.“

„Am 22. Mai 1843 wurde zu Mailand im Theater *Alla Scala* gegeben: *Prometeo, ballo mitologico in 6 atti, inventato e posto sulle scene dal Sigre. Salvatore Viganò*. Die Handlung und deren Bearbeitung weicht von der ersten

wiener Bearbeitung wesentlich ab, wie das vorhandene Programm zeigt. Dazu wurde Beethoven's Musik benutzt, aber mit Einschaltung mehrerer Tonstücke von Jos. Haydn und anderen Meistern.“

„Die erste Concert-Production dieser Musik fand in Wien am 4. März 1841 im *Concert spirituel* statt, wobei die von Herrn J. G. Seidl verfasste poetische Einleitung und Erläuterung von der k. k. Hof-Schauspielerin Frau Rettich declamirt wurde. In gleicher Weise führte die Gesellschaft der Musik-Freunde des österreichischen Kaiserstaates dieses Werk am 20. Febr. 1853 im k. k. Redoutensaal in einem ihrer Gesellschafts-Concerthe auf, wobei Frau Mitter-Weissbach das verbindende Gedicht vortrug. Dies sind die dem Gesertigten bekannt gewordenen öffentlichen Aufführungen. Dr. Leopold Sonnleithner.“

„Der besagte Theaterzettel lautet wörtlich folgender Maassen:“

Im k. k. Hof-Theater nächst der Burg wird von den k. k. Hof-Operisten Samstag den 28. März 1801 aufgeführt: zum Vortheile der Mlle. Casentini:

Der Dorfbarbier.

Ein Singspiel in 1 Aufzuge. Nach dem Lustspiele dieses Namens bearbeitet.

Nachher zum ersten Male:

Die Geschöpfe des Prometheus.

Ein heroisch-allegorisches Ballet in zwei Aufzügen. Von der Erfindung und Ausführung des Herr Salvatore Vigano.

Personen:

Prometheus	Hr. Cesari.	Thalia	Mad. Cesari.
Kinder	{ Mlle. Casentini.	Melpomene	Mad. Renth.
	Hr. Salv. Vigano.	Apollo
Bachus	Hr. Ferd. Girja.	Anfione
Pan	Hr. Aichinger.	Arione
Terpsichore	Mad. Brendi.	Orpheus

„Inhalt: Die Grundlage dieses allegorischen Ballettes ist die Fabel des Prometheus.“

„Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Anspielung der Fabel dahin, dass sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Künste und Wissenschaften verfeinerte und ihnen Sitten beibrachte.“

„Von diesem Grundsätze ausgegangen, stellen sich im gegenwärtigen Ballettwo belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.“

„Prometheus führt sie auf den Parnass, um sie vom Apoll, dem Gott der schönen Künste, unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Amphion, dem Arion und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, — der Melpomene und der Thalia, mit dem Trauer- und Lustspiele, der Terpsichore und dem Pan, sie mit dem von dem letzteren erfundenen Schäsertanze, — und dem Bachus, mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.“

„Die Musik ist von Herrn van Beethoven.“

„Die Decorationen sind von Herrn Platzer, k. k. Hof-Kammermaler und Hof-Theatral-Decorateur. — Der Anfang ist um halb 7 Uhr.“

Die neue Orgel im Münster zu Ulm.

Der längst ersehnte Augenblick der Vollendung der neuen Orgel im Münster war gekommen. Walcker in Ludwigsburg, der berühmte Orgel-Baumeister, übergab sie der Kirchenstiftungs-Behörde zur Prüfung, und am 12. Oct. ward sie feierlich geweiht. Diese Orgel, eines der grössten Werke, die je gebaut worden sind, hatte schon eine lange Geschichte, bevor sie nur fertig war. Bis ins Jahr 1838 zurück datirt sich der erste Plan und Ueberschlag Walcker's. Gegen Ende des Jahres 1845 fertigte er einen dritten Plan zu 80 Stimmen und einem Kosten-Anschlag von 23,000 Gulden. Anfangs des Jahres 1846 kam Walcker's vierte Disposition mit 94 Stimmen und einem Kosten-Anschlag von 28,000 Gulden. Er ward angenommen; doch zogen sich die Berathungen wegen der Orgelstellung dazwischen hinein, so dass der definitive Beschluss erst am 30. Nov. 1848 gefasst und der Vertrag mit Walcker endlich am 11. Jan. 1849 unterzeichnet wurde. Vom 22. Jan. bis 17. März 1849 wurde die alte Orgel mit ihrem Unterbau abgetragen, am 26. August 1850 mit der Fundation des neuen Unterbaues begonnen. Im Monat Mai 1854 konnte Walcker mit der Aufstellung der neuen Orgel anfangen, und im Sept. 1856 war dieselbe beendet; sie dauerte somit zwei Jahre und vier Monate; von Unterzeichnung des Vertrages bis zur Einweihung der Orgel verliefen dagegen sieben Jahre und neun Monate. Sie hat 4 Manuale und 2 Pedale, im Ganzen 94 klingende Stimmen, ferner 6286 Pfeifen, 18 Blashälze u. s. w. Dabei sind alle technischen und mechanischen Vervollkommenungen angebracht, welche das Werk auf die höchste Stufe der Orgelbaukunst zu heben vermögen, und, was die Hauptsache ist, der unendliche Reichthum in Stimmen und Tonweisen ist mit einer Reinheit und Schönheit derselben gepaart, dass der Bau-

meister sich in diesem Werke wahrhaft ein bleibendes Denkmal gesetzt hat. Am 13. October fand nun zur Feier der Orgel-Einweihung ein Orgel-Concert statt. Aus der Nähe und bis aus weiter Ferne waren auf öffentliche Einladung des Kirchen-Conventes viele Hunderte von Menschen zusammengeströmt, um die Orgel zu hören, und Alles war gespannt, aber Wenige wurden befriedigt. Wir übergehen vorübergehende Störungen. Doch dass die Orgel selbst einen bleibenden Mangel hat, der zum ersten Male den Zuhörern zum Bewusstsein kam, das wirkt unabänderlich zu ihrem Nachtheil. Die Orgelstellung war vom Augenblick ihrer Wahl an vom architektonischen Standpunkte aus verurtheilt, aber sie wurde um der Akustik willen vertheidigt. Nun liegt aber am Tage, dass auch dieser Grund unwahr ist. Die Orgel präsentiert sich dem Auge nur zwischen die Thurmpfeiler eingeklemmt, und zeigt sich, da sie zugleich von der Profil-Ausladung des grossen Scheidebogens zwischen Thurmhalle und Mittelschiff an den Seiten verdeckt wird, von keinem Standpunkte aus als ein Ganzes. Der von der Orgel ausgehende Schall wird nun von diesen Bogen-Vorsprüngen bedeutend gehemmt und zurückgeworfen, denn die akustischen Gesetze sind mit den katoptrischen hierin nahe verwandt. Dazu kommt noch, dass die Massen von feineren Tönen, welche hinter den vorderen Riesenpfeifen aufgestellt sind, sich für das Ohr des in der Kirche unten befindlichen Zuhörers nicht in ihrem vollen Werthe zu entwickeln und zur Geltung zu bringen vermögen; sie werden von ihrer Umgebung gedrückt. Diese mit der Stellung und Anordnung der Orgel unzertrennlich verbundenen Nachtheile, die der Erbauer durch die Erhöhung der früher projectirten 80 auf 94 Register selbst zugab und zum Theil beseitigen wollte, hatte er die Pflicht, durch die Wahl einer anderen Stellung zu vermeiden, wobei es immer noch dahingestellt bleibt, ob sein sonst so kunstreiches Werk an dieser Stelle durch die Einflüsse der Zuglust und des Witterungs-Wechsels nicht früher in einem Grade Noth leidet, dass ein bedeutender Theil der aufgewandten Kosten dadurch nutzlos wird.

Deutsche Tonhalle.

Auf unsere Anzeige vom 8. Ostermonat d. J., dass der Verein den Preis von 250 Gulden rhein. für Musik zur „Jungfrau von Orleans“ von Schiller ausgesetzt habe, sind uns in der bis Ende v. M. bestimmten Einsendungszeit zweihundzwanzig Preisbewerbungs-Werke zugekommen, welche wir nun den nach den Vereinssatzungen (14b. und c.) erwählten drei Herren Preisrichtern zur Beurtheilung nach und nach zusenden.

Der Erfolg wird geehrte Redaction dieses Blattes auf unser Ersuchen bekannt machen.

Wegen Rückgabe bezüglicher Bewerbungen machen wir die Herren Verfasser wiederholt aufmerksam, dass solche nicht mittelbar und nur nach Inhalt gedachter Satzungen bewirkt werden kann; welche wir, wie bisher, auch ferner auf Verlangen durch postfreie Briefe oder Handelsgelegenheit abgeben.

Mannheim, 4. November 1856.

Der Vorstand.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Elberfeld. Am 15. d. M. kam die Zerstörung von Jerusalem, Oratorium von F. Hiller, unter Leitung des Componisten, zur Aufführung. Dieses herrliche Werk, welches mit der Frische jugendlicher Phantasie die Klarheit durchgebildeter Formenbeherrschung, feinsten Geschmackes für die Farbe der Instrumentation verbindet, dessen Schöpfung in die glückliche Periode gehört, in welcher Hiller mit seinem verewigten Freunde Mendelssohn um die Palme rang, wurde mit wärmster Begeisterung aufgenommen.

Die Aufführung war durch Herrn Musik-Director H. Schornstein sorgfältigst vorbereitet, der Chor sang mit Feuer und Hingebung, die Soli waren besetzt durch die Damen Frl. Dannemann (Chamital) und Frl. Hammer. Die Alt-Partie hatte eine Dilettantin aus Elberfeld freundlichst übernommen. Frl. Dannemann hat in der letzten Zeit bedeutende Fortschritte gemacht, ihr Organ gewinnt an Fülle, der Vortrag zeugt von Verständniss und künstlerischem Gefühl. In Herrn Göbbels aus Aachen, Schüler der Rheinischen Musikschule (wie früher auch die genannten Damen), welcher die Tenor-Partie sehr schnell übernommen hatte, machte man die Bekanntschaft einer angenehmen, wohlthuenden Tenor-Stimme, mit reiner Intonation und seelenvollem Vortrage. Herr Schieffer sang die Partie des Jeremias mit seltener Ausdauer, mit grösserer künstlerischer Wärme und Nuancirung, als wir uns erinnern, jemals diesen trefflichen Bariton gehört zu haben.

Essen. Herr Karl Hartmann (Sohn des verstorbenen Concertmeisters Hartmann in Köln), der als Sänger von Herrn E. Koch ausgebildet ist, hat hier am 12. d. M. seinen ersten theatralischen Versuch als Stradella in Flotow's gleichnamiger Oper mit Erfolg gemacht. Er wurde am Schlusse gerufen, und die Oper wurde kurz darauf wiederholt.

Berlin. In der Versammlung des Tonkünstler-Vereins am 18. Oct. legte Herr Dr. Jurke sein noch ungedrucktes Werk über die physicalische Lehre vom Schalle vor, eine Arbeit von fast 30 Jahren, in welcher er die von Chladni gegebenen Grundlagen mit den seitdem gemachten Entdeckungen zu einem geordneten Ganzen zu verarbeiten sich bemüht und durchweg die Anwendung dieser Lehre auf die Tonkunst und Tonwerkzeuge berücksichtigt hat. Der erste Theil handelt von den quantitativen Tonverhältnissen (reine Tonlehre), von der Entstehung und Ausbildung des Tonsystems, dem Umfange hörbarer Töne der Stimmung u. s. f. Im zweiten Theile (Klanglehre) wird die Entstehung des Schalles betrachtet und, nach einer sorgfältigen Entwicklung der allgemeinen Gesetze der schwingenden Bewegung, von den einzelnen Arten der klingenden Körper, als: Saiten, Stäben, Glocken, Membranen, hauptsächlich der Luft in Röhren, den Zungen und Rohrpfeifen, und endlich der Stimme des Menschen und der Thiere gehandelt. Hierbei sind gegen 300 Tonwerkzeuge angeführt und grösstentheils theoretisch erklärt. Der dritte Theil handelt von der Mittheilung der Schallschwingungen durch unmittelbare Berührung zwischen festen Körpern, durch begrenzten Luftraum, so wie durch Luft und

Wasser. Der vierte Theil bespricht sodann die Fortpflanzung des Schalles nach seiner Natur im Allgemeinen, Geschwindigkeit, Stärke, Verbreitung des Schalles im begränzten Raume, endlich durch Gase, Wasser, starke Körper. Der fünfte Theil schliesst mit der Wahrnehmung des Schalles durch das Gehör. Um sodann von der Art der Behandlung, zumal von dem Grade der Vollständigkeit des Werkes, ein Urtheil möglich zu machen, wurde ein einzelner Abschnitt vorgetragen, und dazu die Geschichte des Claviers gewählt, worin das Clavier von seinen ältesten bis zu seinen jüngsten Gestaltungen (Hackbrett, Zimbel, Federflügel, Spinet, Pantaleon, Clavichord, Lauten- und Harfen-Clavier, Pianoforte u. s. f.) beschrieben wird. Hr. Dr. Jurke versprach, nächstens einen Vortrag über die Grundzüge einer akustischen Baukunst zu halten. (B. M.-Z.)

Leipzig. Der Beschluss der Musicalien-Verleger zum Schutze des Verlags-Eigenthums gegen die Directionen von Gesang-Vereinen und Liedertafeln klagbar zu werden, welche Stimmen von Chorgesängen für ihre Vereine durch Umdruck haben herstellen lassen, statt sie von den rechtmässigen Verlegern zu entnehmen, soll jetzt zur Ausführung kommen, auch soll zu gleicher Zeit in Sachsen und Preussen eingeschritten werden. Das Criminal-Gericht in Berlin, welches einen Musicalienhändler wegen wiederholten Nachdrucks bestraft hat, wird gegen Directoren von Gesang-Vereinen eine nicht geringere Strafe feststellen.

Das in diesen Blättern bereits früher als baldigst erscheinend angekündigte „System der Gesangskunst nach physiologischen Grundsätzen — ein theoretisch-praktisches Lehrbuch von Dr. W. Schwarz“ — ist in Hannover, Helwing'sche Buchhandlung, herausgekommen. Nächstens mehr darüber.

Am 4. Oct. ist Theodor Döhler in Moskau auf dem katholischen Kirchhofe feierlich zur Erde bestattet worden — und binnen Kurzem wird ein Denkmal die Stelle bezeichnen, wo der dahingeschiedene Künstler endlich seine letzte Ruhestätte fand. Döhler starb nämlich, wie wir zur Zeit berichtet haben, vor acht Monaten in Florenz, und seine Gemahlin, aus der Familie Tscheremetiew in Moskau, wollte ihm in der alterthümlichen Kirche zu San Miniato, wo er begraben wurde, ein Monument setzen lassen. Weil jedoch ein Russe, Herr Brulow, die Zeichnung dazu geliefert hatte und ein deutscher Künstler, Hautmann aus München, dessen Ausarbeitung übernehmen sollte, wurden dadurch locale Eitelkeiten und Ansprüche verletzt; man legte diesem Projecte so vielerlei Hindernisse in den Weg, dass Döhler's Gattin sich endlich entschloss, ihrem Gemahle ein gastfreundlicheres Asyl in ihrer Geburtstadt Moskau zu sichern.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse de M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.
Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.